

Raza, clase y muerte: enseñando el contexto socio-cultural de la raza en el Quito post-metropolitano de *Cuando me toque a mí* de Víctor ArreguÍ

PA

Race, class, and death: teaching the socio-cultural context of race in post-metropolitan Quito from Víctor ArreguÍ's *My Time Will Come*

Raça, classe e morte: ensinando o contexto sociocultural da raça em Quito pós-metropolitana em *Cuando me toque a mí*, de Víctor ArreguÍ

Manuel Fernando Medina

University of Louisville, Kentucky, Estados Unidos

manuel.medina@louisville.edu - <https://orcid.org/0000-0001-9618-3822>

Recebido em 15 de outubro de 2021

Aprovado em 06 de fevereiro de 2022

Publicado em 22 de dezembro de 2022

RESUMO

Este artículo plantea que la película ecuatoriana *Cuando me toque a mí* utiliza escenarios urbanos como espacios heterotópicos que permiten al director Víctor ArreguÍ plasmar las complejidades de las relaciones humanas entre miembros de diferentes razas, en el contexto colonial y poscolonial latinoamericano. Todos los protagonistas, principales y secundarios, afrontan situaciones cotidianas y afrontan el conflicto más básico: la vida contra la muerte. ArreguÍ utiliza la fotografía, la puesta en escena y el sonido para adecuar la forma al contenido y entregar a Quito como una ciudad llena de soledad y oscuridad donde miembros de clases bajas, generalmente pertenecientes a razas y etnias mestizos, cholos e indígenas. Los personajes aparecen atrapados por sus circunstancias y la cámara capta sus estados presentando cuadros intermedios que los arrinconan, como si estuvieran en celdas de una cárcel. Surgen como prisioneros de los espacios urbanos en los que deambulan y representan a Quito como el escenario supremo de la soledad y la muerte.

Palabras-chave: Raza; *Cuando me toque a mí*; Espacios urbanos

ABSTRACT

This article poses that the Ecuadorian film *Cuando me toque a mí* uses urban settings as heterotopic spaces which allow director Víctor ArreguÍ to depict the complexities of human relationships among members of different races, under the colonial and postcolonial Latin American context. All the protagonists, main and secondary, cope with quotidian situations and deal with the most basic conflict: life vs. death. ArreguÍ utilizes the photography, *mise-en-scène*, and sound to match form to content and deliver Quito as a city full of loneliness and darkness where members of lower classes,

generally belonging to the mestizos, cholos and indigenous races and ethnicities. The characters appear trapped by their circumstances and the camera captures their states by presenting in-between frames that corner them, as if they were in jail cells. They emerge as prisoners of the urban spaces in which they wander and depict Quito as the ultimate stage of loneliness and death.

Keywords: Race; *My Time will Come*; Urban settings

PA

RESUMO

Este artigo propõe que o filme equatoriano *Cuando me toque a mí* usa os ambientes urbanos como espaços heterotópicos que permitem ao diretor Víctor Arregui captar as complexidades das relações humanas entre membros de diferentes raças, no contexto colonial e pós-colonial latino-americano. Todos os protagonistas, principais e secundários, enfrentam situações cotidianas e enfrentam o conflito mais básico: a vida contra a morte. Arregui usa a fotografia, a encenação e o som para adaptar a forma ao conteúdo e entregar Quito como uma cidade cheia de solidão e escuridão onde membros das classes populares, geralmente pertencentes a raças e etnias mistas, cholos e indígenas. Os personagens aparecem presos em suas circunstâncias e a câmera captura seus estados apresentando quadros intermediários que os encurralam, como se estivessem em celas de prisão. Eles emergem como prisioneiros dos espaços urbanos pelos quais perambulam e representam Quito como a cena suprema de solidão e morte.

Palavras-chave: Raça; *Cuando me toque a mí*; Espaços urbanos

Introducción

El presente trabajo propone que *Cuando me toque a mí* (2008) del director Víctor Arregui entrega a personajes provenientes de razas cuya definición deambula entre los límites de clase social y herencia genética y que pertenecen al grupo de mestizos o indígenas que se han establecidos en la ciudad capitalina de Quito, Ecuador. Contrapone a personajes de clase media o media alta, cuyo estatus económico los coloca en el grupo de no-indígenas o no-mestizos contra los que se los asigna a estos grupos raciales-culturales debido a sus facciones fenotípicas exclusivamente. Rudi Colleredo-Mansfeld explica que en las últimas décadas, grupos indígenas se han unido para exterminar las categorías raciales que los estigmatizan, provenientes del mirar mestizo y que solo ve dos polos: blanco o indio. A pesar de los logros alcanzados, esas actitudes raciales continúan operando no solo entre mestizos, sino entre los mismos indígenas, quienes emplean términos peyorativos como “cholo” o “longo” para referirse a sus contrapartes de menor condición económica:

Más insidiosamente, las imágenes raciales circulan dentro de la sociedad indígena. La creciente clase de comerciantes nativos insultan a los más pobres otavaleños rurales por ser sucios, sirviéndose de términos racistas para incrementar las brechas sociales. Por su parte, algunos campesinos más pobres usan un peyorativo vocabulario para referirse a si mismos (COLLEREDO-MANSFELD, 1998, p.186).

Usando como modelo el análisis de la película *Cuando me toque a mí* este ensayo se concentra en la presentación de la ciudad como un espacio que atrapa a personajes que sufren discriminación racial para quienes los centros urbanos representan lugares inhóspitos en donde se sobrevive, pero no se vive. La película cabe dentro de un grupo de películas ecuatorianas en donde se trata más abiertamente el tema, tales como *A tus espaldas* (2011), de Tito Jara. Para ello, partimos de un marco teórico que incorpora la discusión sobre el concepto de raza basado en códigos socio-culturales, la identidad del sujeto según los patrones de lo establecido. Explora el desarrollo de una metodología que permite enseñar este filme explorando la relación entre la forma, la presentación estética de los espacios, y el contenido, cómo esos espacios atrapan a los personajes provenientes de las razas con menos privilegios.

Este estudio explora opciones sobre cómo incorporar elementos de la teoría del análisis cinematográfico dentro de las clases de cine a fin de proveer a los alumnos con opciones que se expandan más allá de simplemente dedicarse a discutir el contenido e incorpora sobretodo la relación estrecha entre la forma y el argumento. Meramente, traspasar la metodología del análisis literario al cine conlleva la desventaja básica que se emplean aparatos teóricos de textos estáticos para examinar uno visual y dinámico cuya herramienta primordial de representación la constituyen la combinación de la fotografía con el sonido. Bridget Franco, profesora de español del College of the Holy Cross ha creado unos de los depósitos más importantes respecto al tema en el sitio de su creación *Cinegogía* (cinegogia.omeka.net) en donde se ofrecen y archivan materiales que precisamente permitan que profesores de español, léase literatura en español, que les posibiliten sobrepasar y negociar las barreras que impidan enseñar el cine dentro de un marco teórico y pedagógico mas compensador para los alumnos. Nótese que el título del sitio

se basa en el concepto de crear una pedagogía para enseñar el cine. En una reseña de este excelente e indispensable recurso, *Mediático* enfatiza su valor como espacio virtual en donde se puede encontrar modelos de materiales empleados por maestros que utilizan una amplia gama de acercamientos teóricos: “The curated metadata allows users to find resources that are tailored to their particular focus, thus facilitating a wide array of approaches to teaching Latin American Film” (“**CINEGOGIA: RESOURCES**”).

PA

El método que he diseñado en mi propia aula de clases para dictar cursos de cine latinoamericano a alumnos de español, estudios latinoamericanos, estudios judaicos, humanidades y estudios culturales se basa en una serie de preguntas que intentan despertar en los alumnos la noción de que tanto la forma como el contenido resultan importantes al analizar una película. Se centra en la noción básica de que percibir lo qué un director trata de mostrar resulta tan importante como la manera en que lo muestra. Al comienzo de la clase, distribuyo una lista de preguntas que se pueden aplicar a cualquiera de los filmes que se estudiarán en la clase. Sin embargo, proveo otra lista más específica que permita el análisis de la película que estudiamos cada semana. Se incluye copias de ambas listas de preguntas como apéndices al final de este artículo. Los alumnos ven la película antes de llegar a clase, preparan respuestas a preguntas asignadas y leen uno o dos artículos que los familiaricen con el marco teórico que se utilizará como base del estudio y con el contexto histórico.

Este caso de estudio en particular se basa en un clase preparada para impartirse en una clase que analiza la representación de espacios urbanos en el cine latinoamericano y se refiere a la película *Cuando me toque a mí*. Como referencia, la película se encuentra disponible gratis en YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Mc8jk6wUuqw>. Igualmente se la puede mirar en otros centros de distribución de películas en línea.

Por cuestiones pedagógicas, el primer grupo de preguntas se refieren a la forma, o el empleo de las técnicas cinematográficas para presentar el mensaje, mientras que el segundo grupo se concentra en el contenido socio-político-económico que aborda el tema de la raza y la presentación de la ciudad como espacio asfixiante.

¿De qué trata esta película? ¿A qué se refiere?

PA

Cuando me toque a mí narra la historia del Dr. Arturo Fernández, un médico forense que trabaja en uno de los hospitales más grandes de Quito, Eugenio Espejo (por cierto, el hospital ha sido cerrado y las operaciones se han trasladado a una instalación más moderna). La mesa de exploración del doctor Fernández sirve como común, único y peculiar punto de contacto entre los protagonistas menores, generalmente miembros de razas y clases menos privilegiadas, protagonistas de la película. La audiencia tiene conocimiento previo de las circunstancias que motivaron su llegada a la morgue. El Dr. Fernández realiza sus exámenes para comprender y determinar, a través de hipótesis científicas, cómo, y de manera prematura, murió la persona que está examinando. Mientras corta los cuerpos, el patólogo reflexiona sobre el significado de la vida, la condición humana y su propia existencia. También pondera sobre sus relaciones personales con familiares, amigos y compañeros de trabajo. La película conecta a los principales protagonistas a través de un mismo hilo narrativo: la muerte. Unos terminan en la mesa de patólogo del Dr. Fernández otros han sido llamados a la morgue para identificar el cadáver de un familiar cuya existencia ha terminado abruptamente, mientras aún otros esperan afuera de la sala de emergencias mientras su ser querido lucha por mantenerse con vida.

¿Cuál es la relación entre la película y su título? ¿Qué enigmas crea el título?

El título de la película *Cuando me toque a mí* podría referirse a la fragilidad de la vida humana y la inevitable llegada de la muerte. En la película, la muerte llega de repente y sugiere la pregunta: ¿cuándo llegará mi hora de morir? También podría aludir al que, independientemente de cuánto tiempo vivamos, todas las vidas terminarán en la mesa del médico forense, especialmente si no morimos por causas naturales, como sucede en la película. Similarmente, podría derivar de las constantes observaciones sobre la muerte expresadas por el Dr. Fernández y aquellos con quienes parece sostener relaciones cercanas. Uno de sus pasatiempos favoritos es mantener conversaciones formales con el difunto en su mesa; y finalmente, el título podría aludir al patólogo que se da cuenta de que un día, también podría ser uno de

los cadáveres allí transportados, mientras otro médico forense realiza su autopsia. De hecho, en la escena final de la película aparece el Dr. Fernández acostado en una mesa de examen, plano que quizás presagia su destino. Quizás el director, en un último esfuerzo por cimentar la caracterización del Dr. Fernández, enfatiza el nivel de comodidad del examinador con la muerte y sus múltiples formas y causas. Todas estas interpretaciones denotan el carácter multi-semántico del título, elegido deliberadamente por Víctor Arregui.

PA

¿Por qué empieza la película de la manera que lo hace? ¿Qué expectativas despierta en la audiencia?

La escena inicial presenta a un hombre que duerme con su pareja y que se levanta, se arregla y sale de su domicilio negociando con el frío clima de la ciudad de Quito cuyos habitantes aún no empiezan a llenar las calles. Este personaje entra a una casa e inmediatamente lo ataca y asesina un hombre que aparentemente lo ha estado esperando a que llegue. Esta escena despierta el enigma obvio entre la audiencia sobre los motivos detrás de la agresión fatal que recibe el personaje a quien se asesina a sangre fría. Igualmente, coloca a la película dentro del género de películas que presenta a los ambientes urbanos como espacios violentos en donde la muerte puede llegarte de manera precipitada. El título comienza a caber dentro del contexto de la muerte prematura sugerido por el “cuando me toque a mí.”

¿Esta película es la historia de quién?

Sin duda, se trata de la historia del Dr. Fernández con una serie de personajes que contribuyen al desarrollo de la película. *Cuando me toque a mí* emplea una estructura cronológicamente fragmentada para entregar detalles detrás de los personajes cuyos cadáveres examina el Dr. Fernández. El director ofrece cada historia en segmentos, y el público debe prestar mucha atención al final de la película para recopilar todas las secciones, la vida de cada protagonista menor y poder entender la película en su totalidad. Arregui teje magistralmente cuatro historias: 1) El Dr. Fernández y su relación con su madre, hermano, el residente / estudiante que lo ayuda, Alina, la bella médica que trabaja en el laboratorio, y miembros de grupos

privilegiados 2) Cáceres, el asesino que mata a su víctima al comienzo de la película, y cuyo hijo luego es atropellado, su ex esposa y su madre, todos ellos mestizos 3) El taxista, también mestizo, que lleva a la ex esposa de Cáceres al hospital; su hijo y el de Cáceres habían sido atropellados por un automóvil 4) Wilfredo, de la zona costera mestizo con rasgos afro-ecuatorianos, que llega a Quito en busca de trabajo y termina muerto. La película no cierra cuidadosamente todas estas historias, pero intenta concluir las más significativas. El director espera que la audiencia contribuya a la historia llenando los huecos, haciendo conexiones para traer un orden narrativo a la trama y reconstruyendo la historia.

PA

Sobre escenografías (mise en scène) recurrentes y cómo ayudan a marcar el tono de la película

En lugar de optar por rodar las majestuosas montañas de Quito como telón de fondo, el director elige capturar personajes utilizando las calles como escenario preferido de la película. Arregui se enfoca en personas que actúan como seres desprovistos de rasgos humanos aceptables que optan por destruirse entre sí en lugar de coexistir con sus semejantes. Al final, sus decisiones cuestionables los llevan a perecer literalmente. Arregui utiliza los espacios deteriorados donde viven sus personajes como puesta en escena. El director ha optado deliberadamente por utilizar un rayo de alta intensidad, con una iluminación brillante y uniforme y pocas sombras llamativas para sugerir las precarias condiciones de los personajes. Maneja magistralmente todos los aspectos de las técnicas cinematográficas para sugerir o comentar pasivamente las circunstancias que los rodean.

Al final de la escena de apertura, Cáceres asesina a alguien y el público no tiene conocimiento previo de por qué cometería un crimen. La puesta en escena (*mise-en-scène*) del plano final parece simbolizar o reforzar cómo Cáceres no puede escapar a sus condiciones actuales. El director usa una vista de pájaro para enfatizar la insignificancia del personaje en relación con el resto del mundo que lo rodea. Elige los colores marrón pálido y amarillo para acentuar su falta de esperanza. También muestra las paredes que lo rodean para martillar una vez más la idea de que no podrá huir, sea cual sea la situación que lo abrume. Este presagio, mostrado a través de

esta técnica cinematográfica, se concreta cuando, al final de la película, los espectadores se dan cuenta de que él también acaba en la morgue. A través de la película, el director permite a la audiencia conocer la historia de Cáceres dándoles pistas y segmentos que deben reconstruir para saber por qué mató a alguien. El público recoge lo siguiente: Cáceres ha perdido la custodia de su hijo después de que su esposa se divorciara de él. Para recuperar a su hijo, planea eliminar a su ex esposa y a su nueva pareja. El director suele retratar al personaje mediante planos largos o completos que permiten al público verlo interactuar con su entorno. Cáceres pasa de ser un asesino a sangre fría a un personaje con graves problemas de salud mental que intenta silenciar a sus demonios embarcándose en una ola de asesinatos. El uso de planos cercanos y medios de Cáceres en la escena inmediatamente después de que mata a alguien permite sentirse más conectado con él a nivel humano: lo observamos cuidando a su hijo de ocho años mientras lo prepara para la escuela. Esta escena contrasta mucho con la primera en la que lo percibimos como un asesino desprovisto de sentimiento.

La puesta en escena (*mise-en-scène*) de la película enmarca la mayor parte de la acción en los espacios ubicados en la parte inferior de los sitios, como el hospital, los barrios montañosos y los edificios. Siguiendo la metáfora religiosa, se puede teorizar que el director retrata el espacio urbano de Quito como un infierno simbólico. La gente sube constantemente la colina para realizar sus asuntos cotidianos, como hacer mandados o trabajar. El Dr. Fernández, dirigiéndose a su madre, comenta la sensación constante de tener que escalar para llegar a cualquier parte: “Hoy, cuando bajé, sentí que estaba subiendo. Cuando volví, también tuve la sensación de que estaba subiendo”. A través de planos generales, el director suele mostrar personajes descendiendo. El director altera esta tendencia al filmar a Carlitos antes de que sufra su accidente automovilístico. Sale de su casa y baja la colina; sin embargo, al perseguir su balón de fútbol, sube unas escaleras que lo conducen a una iglesia a la que ingresa. El lugar de culto ocupa la parte superior del espacio, mientras que los humanos y su violencia habitan la parte inferior de la puesta en escena de la secuencia. La película parece aludir que Carlitos pudo haber salvado su vida cuando ingresó a la iglesia, porque al hacerlo estaba más cerca de su creador, quien podría

haber estado más dispuesto a escuchar a la madre y la abuela de Carlitos abogando por él. Todos los demás mueren.

PA

¿Se emplea la música para acentuar el diálogo o se emplea solo en escena de acción? ¿O simplemente no se lo emplea?

En el tema principal de la película, *Basta, basta de llamarme así; Deja de llamarme!* el hablante lírico parece abordar expresamente la muerte como si protestara contra ella: “Basta, basta de llamarme así / ya voy a ir, voy a subir / cuando me toque a mí”.

Como médico forense, el Dr. Fernández reflexiona y debate constantemente sobre el significado de la muerte, el valor de la vida y, lo que es más importante, el proceso de selección detrás de quién muere o vive hoy. Concluye que el sistema carece de una secuencia lógica que los humanos puedan descifrar porque opera al azar. La película en sí juega con la noción de la existencia de un creador que creó el universo y ahora lo dejó solo o lo sigue controlando. Esta posición se hace eco de los argumentos de muchos filósofos como Sartre quien en *Existencialismo como humanismo* (2017) toma una posición similar cuando se describe a sí mismo como un existencialista ateo que reconoce la existencia de un creador pero no su carácter determinista. Un creador no controla a los seres humanos; tienen poder sobre sus esencias a través de su propia voluntad y elecciones:

El hombre no es solo lo que se concibe a sí mismo, sino lo que quiere ser, y puesto que se concibe a sí mismo sólo después de que existe la vida, tal como quiere ". ser él mismo después de haber sido arrojado a la existencia, el hombre no es otra cosa que lo que hace de sí mismo. Este es el primer principio del existencialismo "(SARTRE, 2017, p. 22).

Ciertamente, Víctor Arregui aborda el tema del existencialismo con gran detalle, y refleja la forma en que Alfredo Noriega aborda el tema de la muerte en la novela *De que nada se sabe*, que sirve de inspiración para la película (NORIEGA, 2002). Como lo mencionamos anteriormente, Noriega colaboró con Arregui durante las primeras etapas del proceso de escritura del guión. Obviamente, Arregui parte de la trama de la novela, pero *Cuando me toque a mí* transforma el proceso narrativo para adaptarlo a su propia manera de contarlo. Tal intertextualidad permite a Arregui colocarse en el debate milenario sobre la arbitrariedad de la muerte cuando las vidas parecen terminar

prematuramente. Los puntos de contacto se extienden incluso al epígrafe seleccionado por Noriega para sus novelas, un poema de Jorge Luis Borges cuyo título el escritor ecuatoriano copia para su novela. La conversación cultural sobre el tema incluye la letra de la canción utilizada como sonido diegético en las escenas finales de la película titulada “Basta de llamarme así” de Vicentico interpretada por Los Fabulosos Cadillac. La letra refleja los sentimientos de anhelo del compositor. Se dirige específicamente a una persona cercana a él que falleció recientemente y promete venir y conocer a esa persona en la nueva ubicación. Se compromete a dejar de intentar llegar a los recién fallecidos cantando esta canción.

PA

¿Hay relaciones especiales entre la obra y su contexto (tiempo/espacio) que le causan problemas al espectador?

La película *Cuando me toque a mi* surge como ejemplo de películas que retratan diferentes clases sociales y sus respectivos espacios físicos, lo que se puede abordar empleando los postulados de Lefebvre para mostrar la fragilidad de la vida humana, la disparidad en la distribución de la riqueza y el triunfo del espíritu humano ante las opciones éticas. El director Víctor Arregui había producido *El facilitador* que narra la historia de un empresario vinculado a las altas esferas del poder y su relación de distancia con su hija que cuestiona la corrupción de su padre y las estrategias éticamente discutibles de hacer negocios aprovechándose de los menos privilegiados, indígenas y mestizos. El guión de la película, basado en *De que nada se sabe* (2002) de Alfredo Noriega, que contribuyó a la historia, especialmente al comienzo de la película (NORIEGA, 2002). Sin embargo, la película pertenece a Arregui, como se indica en los créditos finales: “Escrita y dirigida por Víctor Arregui”.

Los expertos en humanidades han tradicionalmente estudiado la ciudad como escenario de narrativas, poemas, obras de teatro y películas y han analizado las zonas urbanas como lugares que acogen, asustan, abruma, atrapan y protegen. Sin embargo, los críticos literarios contemporáneos, basándose en los postulados de los estudiosos de los estudios urbanos de finales del siglo XX, han ideado nuevos marcos críticos que les han permitido analizar cómo artistas, escritores y directores de cine retrataron la ciudad desde nuevas perspectivas. Henri Lefebvre en *The Production of*

Space leyendo el estudio de espacios desde una base marxista explica cómo los críticos interpretan el mismo espacio como entidades separadas en función de su área particular de interés:

PA

Specializations divide space among them and act upon its truncated parts, setting up mental barriers and practical-social frontiers. Thus architects are assigned architectural space as their (private) property, economists come into possession of economic space, geographers get their own 'place in the sun', and so on. The ideologically dominant tendency divides space up into parts and parcels in accordance with the social division of labour. It bases its image of the forces occupying space on the idea that space is a passive receptacle (LEFEBVRE, 1991, p. 89 – 90).

Y Lefebvre propone en cambio una forma de analizar el espacio, en lugar de sus componentes, de una manera que permita a los críticos descubrir las relaciones sociales, incluidas las relaciones de clase, arraigadas en él: "Hoy se requiere un enfoque comparable, un enfoque que analice no cosas en el espacio, sino el espacio mismo, con miras a descubrir las relaciones sociales en él incrustadas (LEFEBVRE, 1991, p. 89). Michel Foucault en su propia visión de la teoría del espacio propone su Heterotopía, donde sostiene la estrecha relación entre el espacio y la interacción humana a partir de cómo las personas se relacionan con espacios similares:

We do not live inside a void that could be colored with diverse shades of light, we live inside a set of relations that delineates sites which are irreducible to one another and absolutely not superimposable on one another." ("No vivimos dentro de un vacío que podría colorearse con diversas tonalidades.") (FOUCAULT, 1986, p. 3).

¿Qué valores culturales o sociopolíticos presenta, propone, enfatiza o crítica la película?

Retomando los postulados de Lefebvre, el espacio se refiere al espacio físico y las interrelaciones personales que tienen lugar dentro de él. La película, sin duda, trata de la historia del Dr. Fernández, y el relato de cada personaje se concentra, se origina o converge en él. La mayoría de las escenas de la película tienen lugar en la morgue o el hospital, y se convierten en lugares de producción (en un sentido marxista) de intercambio social. El director presenta al Dr. Fernández usando la puesta en escena para ayudar en el desarrollo de un personaje que debe enfrentarse a la muerte a diario y con frecuencia. Arregui opta por fotografiar al Dr. Fernández alternando tomas largas y medias, dependiendo de si desea retratarlo en un escenario más íntimo cuando reflexiona o especula sobre la vida de los cadáveres frente a él, o como más distante

quando se involucra. en conversación con el residente que lo asiste. El Dr. Fernández viste una bata blanca y su entorno revela una pulcritud y un orden casi compulsivo. Al mismo tiempo, con el uso de filtros oscuros y poca luz para representar un sótano, el área sugiere que, al igual que Cáceres, el Dr. Gutiérrez tampoco puede escapar de su condición actual.

Siempre que el Dr. Gutiérrez sale de la morgue, incluso para almorzar con su madre, el director lo fotografía dentro de marcos que lo cercan. El Dr. Fernández parece pertenecer a una familia adinerada y, al parecer, vive solo para evitar la presencia controladora y la presión social de su madre. Mientras realiza las autopsias, especula sobre el giro de los acontecimientos detrás de la llegada de la persona fallecida a su mesa de examen. La audiencia puede llegar a conocer los pensamientos internos del médico basándose en su percepción del mundo más allá de la morgue: se basan en la clase y la raza. Al comienzo de la película, mientras realiza la primera autopsia, el público lo ve dirigiéndose a su madre: “Es un longo que nadie se perderá. Sus asesinos quedarán impunes”. En su discurso, constantemente incluye “longo”, término peyorativo que usa para referirse a los indígenas que viven en la ciudad.

La escena apropiadamente refuerza lo perenne del sistema colonial y asienta la distinción del orden establecido que se debe mantener: los “longos”, o indígenas que moran en la ciudad que aún ni siquiera han llegado al estatus de “cholos”, deben de bajar la cabeza y respetar. La transformación desde indígena hasta “cholo” y mestizo se podría definir de una manera similar al del “blanqueamiento” que ocurre entre los afro-latinoamericanos. La diferencia es que estos deben de lograrlo a través del apareamiento, mientras que entre los indígenas que llegan a vivir a la ciudad se trata más bien de un procedimiento basado en marcadores sociales y culturales en vez de rasgos fisiológicos. Beck, Mijeski y Stark, en su estudio del racismo en el Ecuador, concluyen que a miembros de estos grupos se los discrimina, producto de una actitud heredada de antaño:

En resumen, existe evidencia abrumadora de que el racismo, el estereotipo racial y la discriminación racial y/o étnica han y continúan siendo arraigadas en la sociedad ecuatoriana, donde el mestizaje y el blanqueamiento se consideran pasos para que los indígenas y los afro-ecuatorianos puedan ser “menos indios” o “menos blancos”. (BECK, MIJESKI; STARK, 2011, p. 106).

Manuel Espinosa Apolo, en su estudio de la ciudad de Quito, explica el proceso de “blanqueamiento” étnico y cultural experimentado por los habitantes del interior que llegaron a la capital: de “longos”, “cholos” y “chagras” se convirtieron en “chulla” o “gente decente” (ESPINOZA POLO, 2003, p. 29). Él estudia las contribuciones al mismo tiempo que identifica la etnogénesis, la identidad y la cultura de los mestizos como problemas fundamentales que permiten que el estigma asociado con ellos continúe vigente (ESPINOZA POLO, 2009, p. 111).

Como legado de nuestra historia colonial, hemos heredado un sistema basado en la apariencia física que privilegia a los que se parecen más a los blancos y menos a los indígenas. Aníbal Quijano explica la génesis del método como una evolución de la relación tradicional de conquistado/dominado latente en los procesos de colonización, y que en América evolucionó para también incluir rasgos físicos:

Desde entonces ha demostrado ser el más eficaz y perdurable instrumento de dominación social universal, pues de él pasó a depender inclusive otro igualmente universal, pero más antiguo, el intersexual o de género: los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y, en consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, así como sus descubrimientos mentales y culturales. De ese modo, raza se convirtió en el primer criterio fundamental para la distribución de la población mundial en los rangos, lugares y roles en la estructura de poder de la nueva sociedad. En otros términos, en el modo básico de clasificación social universal de la población mundial. (QUIJANO, 2014, p. 779).

Para ascender el escalafón social, los que poseen acentuados rasgos indígenas y han migrado o nacido en la ciudad deben tratar de camuflar las facciones que consideran un obstáculo para sus propósitos. Peyorativamente, se los califica de “cholos” porque reúnen ciertas características que los asocian con su herencia indígena (SABOGAL; NÚÑEZ, 2010, p. 61).

En *Urban Theory*, John Rennie Short sostiene que el establecimiento conecta el desorden dentro de la ciudad con la presencia de individuos que se comportan de una manera que desafía las normas adecuadas. Así, se asocia a estos personajes con sentimientos como confusión, caos, desorden, desconcierto y anarquía. La división de los espacios urbanos, según las estadísticas de criminalidad, se ha convertido en un elemento importante en el análisis y distribución de las fuerzas asignadas a la policía de la ciudad. Etiquetar ciertos espacios como problemáticos ayuda a marcar áreas conflictivas y, por lo tanto, resulta en el perfil social de las

personas que viven en esas áreas, un fenómeno conocido como estadística moral (SHORT, 2006, p. 204). El status quo hace uso de esta información para identificar a las personas y perpetuar los estereotipos ya asignados a los residentes de ciertas áreas, como el desorden en lo que respecta a la delincuencia, la enfermedad, las deficiencias sociales y la percepción de oposiciones sociales. El gobierno y los grupos conservadores perciben estas condiciones de vida como una amenaza para el establecimiento de la ciudad y desarrollan estrategias discursivas destinadas a exterminar el mal de una ciudad:

El desorden se identifica principalmente como una amenaza al orden existente y se reprime. El trastorno se define de diferentes maneras pero tiende a circular en torno al discurso del crimen, la enfermedad, la diferencia social y la oposición social percibida (SHORT, 2006, p. 207).

Hay que erradicar a esos habitantes para proteger el bienestar de una ciudad. El director filma constantemente a Cáceres en planos medios, lo que permite al público acercarse a él, observarlo a lo largo de la película mientras deambula por la ciudad ebrio o drogado. Como diría Short, Cáceres se comporta como alguien a quien la sociedad etiqueta como responsable de sus males.

En *Cuando me toque a mí* la selección de protagonistas menores encaja dentro de la teoría del pánico moral propuesta por Stanley Cohen para explicar cómo la sociedad o el discurso elige etiquetar a un grupo en particular como amenazante para la sociedad, y luego lo representa como el mal personificado. Macek, ampliando los postulados de Cohen, afirma que el pánico social implica un aumento repentino del miedo popular hacia un grupo social percibido como amenazante o desviado; también implica una mayor hostilidad hacia ese grupo, de modo que llegan a ser vistos como encarnaciones del mal como 'demonios populares' ". (MACEK, 2006, p. xiii-xiv). Las influencias externas afectan directamente a quién culpamos de los problemas de la sociedad. En este caso, la ciudad de Quito incluye migrantes de zonas costeras, especialmente de Ecuador, Colombia y drogadictos. Por ejemplo, la película muestra a una médica colombiana que coquetea con el Dr. Fernández y finalmente trata de seducirlo. *Cuando me toque a mí* nunca confirma a la audiencia si el Dr. Fernández no puede corresponder a los avances sexuales de la Dra. Alina porque su belleza

extravagante y su cuerpo voluptuoso lo hacen incapaz de corresponder de la misma manera, o si simplemente no le gustan las mujeres. En cualquier caso, esta película elige representar a una mujer colombiana como un objeto de deseo voluntario.

PA

Cuando Wilfrido, de Guayaquil, llega a Quito en busca de oportunidades, su familia lo convoca para ayudar con el negocio, robando casas, agrediendo sexualmente a mujeres y cometiendo asesinatos. Lo reclutan porque como costeño, o alguien de la zona costera, lo catalogan bajo el estereotipo de personas que operan al margen de la ley. Curiosamente, la película ofrece su propio mensaje irónico, porque los serranos, o alguien de las tierras altas, muestran más propensión a cometer delitos. Cuando la audiencia los ve en acción por primera vez, rápidamente se dan cuenta de su propensión a cometer delitos violentos. Llevan un tiempo realizando este tipo de trabajos. Y Wilfrido emerge como el novato que sin saberlo se involucra en trabajar con el grupo criminal como centinela. Al final, Wilfrido muere, disparado por el guardia de seguridad de la unidad. Por último, Cáceres, que abre la película matando al marido de su ex esposa, aparece una y otra vez como un drogadicto y borracho que no puede controlar sus vicios. Sus acciones llevaron al accidente automovilístico de su hijo Carlitos, un asesinato a sangre fría y su propia partida.

¿Cómo se definen los roles sexuales o de género?

Siguiendo la advertencia de Henri Lefebvre de analizar la ciudad como un lugar de relaciones sociales, exploramos la relación del Dr. Fernández con su hermano, Jorge. Fiel a su estrategia de ocultar información clave para prolongar el interés de la audiencia, el director muestra a Jorge en la cama con alguien, pero oculta la identidad de su acompañante. La audiencia infiere que comparte su cama con una mujer. Más adelante en la película se enteran de que Jorge tiene una pareja masculina: es un homosexual encerrado. Como ocurre con la mayoría de los personajes secundarios de la película, el compañero de Jorge también termina en la mesa de examen del Dr. Fernández. Alguien lo ha asesinado y Jorge aparece para identificarlo y reclamar el cuerpo. El Dr. Fernández hace la conexión obvia y se da cuenta de la preferencia sexual de Jorge. El director utiliza claves visuales para representar el contraste entre el Dr. Fernández regido por los valores tradicionales y su hermano Jorge, que ha

adoptado una actitud más tolerante hacia los cambios sociales. Arregui, usando un plano general, los enmarca de la siguiente manera: el examinador lleva su habitual chaqueta blanca de médico forense, pero su hermano se viste con un suéter rojo brillante. El Dr. Fernández adopta una actitud conservadora y trata la homosexualidad como una enfermedad contagiosa. Su hermano, para dar a conocer al Dr. Fernández su ridícula actitud homofóbica, a su vez adopta una actitud similar ante el comportamiento de los varones no homosexuales: mujeriegos, borrachos, etc. Ambos hombres, que fueron criados con ideologías de familias de clase media-alta o baja-alta, terminan teniendo estilos de vida y actitudes contrastantes hacia la tolerancia y el respeto a los derechos de los demás.

El director empuja la posición del Dr. Fernández sobre su propia preferencia sexual en una secuencia muy dramática que ocurre hacia el final de la película. Alina, una médica colombiana muy atractiva, vestida con una blusa escotada, constantemente coquetea con él, pero la doctora Fernández siempre ignora sus avances. Cuando el patólogo se entera de la homosexualidad de su hermano, se apresura a invitar a salir a Alina. El evento termina en resultados negativos para el Dr. Fernández, quien no puede seguir adelante con el acto de seducción incluso después de que Alina se ofrece a él y le pide que la acaricie. No puede actuar, se estremece y Alina, humillada, sale corriendo del apartamento. Alina interpreta el objeto de deseo femenino que el Dr. Fernández debe perseguir para reafirmar su masculinidad. En cambio, las escenas sirven para cuestionar la preferencia sexual del Dr. Fernández. El público se pregunta por qué el Dr. Fernández no puede responder a los avances de la hermosa Dra. Alina, quien a estas alturas necesita un mínimo, si acaso, convencimiento. ¿Es homosexual como su hermano? ¿Solo puede relacionarse con personas muertas, no con personas vivas, como Alina? El director aprovecha al máximo la fotografía y la puesta en escena para plasmar el estado emocional del Dr. Fernández: confundido, frustrado y cuestionando su propia identidad. En la escena, las tomas lo muestran atrapado por la oscuridad mientras los vidrios translúcidos del departamento en paredes y ventanas reproducen el rostro del Dr. Fernández pero fragmentado y repitiéndose a través de la superficie fotografiada. Aparece distorsionado y dividido en varias piezas, símbolo de su identidad. ¿A cuál podemos

asociar con el Dr. Fernández? La cámara enfoca los cristales de las ventanas del exterior y nos deja ver la majestuosa e iluminada ciudad atrapando al Dr. Fernández en lugar de ofrecerle una forma de escapar.

PA

¿Cómo se caracteriza al personaje principal?

El Dr. Fernández se destaca por su actitud existencialista en la manera en que contempla su vida y su ambiente. Sus cavilaciones reflejan una actitud existencialista que compagina con la presentación de la ciudad como espacio post-metropolitano en donde reina el caos y que evocan los postulados de Jean Paul Sartre:

Pues queremos decir que el hombre empieza por existir, es decir, que empieza por ser algo que se lanza hacia un porvenir, y que es consciente de proyectarse hacia el porvenir. Así, el primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y asentar sobre él la responsabilidad total de su existencia (SARTRE, 2014, [s.p.]).

Emplea un humor sórdido que se sirve de la ironía a perfección, lo que agregado al tono monótono con el que narra sus parlamentos nos impiden interpretar sus motivos con certeza. Cuando su hermano le pregunta: "¿Cómo están tus muertitos?" responde sin inmutarse "Aquí como de costumbre." En otro intercambio, el interno que se entrena como médico bajo su tutela, le comenta a manera de acusación: "A usted, le gusta la soledad." Fernández agrega: "A la soledad, yo le hago compañía."

El día siguiente el médico en un soliloquio con un cadáver revela detalles de su personalidad que nos ayudan a completar nuestra percepción de su carácter: abusado sexualmente por los sacerdotes que lo formaron y sentenciado a ser médico por herencia de familia. Expresa sus frustraciones por medios de comentarios en contra del sistema establecido, al que curiosamente pertenece: "Esta ciudad no necesita respuestas. Solo necesita inventarse verdades. Mi papá otro huevón. . . . Pisoteó a todo mundo para llegar a donde está. Heredé la profesión. Llegué solo hasta la muerte. Qué iba yo a curar a los vivos. La franciscana ciudad de Quito." Y termina recitando la *mea culpa* sin mostrar ninguna emoción, lo que sugiere que lo efectúa de una manera sarcástica. Comenta sobre el interceder en beneficio de los demás y que siempre hay que tener conocidos; ni los muertos no pueden salir del purgatorio sin que se interceda por ellos. Esta escena confirma lo que se había sugerido: tiene

problemas emocionales que trataba de esconder con su humor negro y con los frecuentes tragos de vodka que él y su asistente comparten en la morgue con la regularidad propia de un alcohólico.

PA

¿En que imagen termina la película? Explique el efecto que pretende crear o crea en el espectador.

La última vez que el médico aparece en pantalla, lo vemos en una toma de plano general acostado sobre una de las mesas donde practica las autopsias, aunque solo durmiendo, no muerto, como lo confirman sus suspiros y ronquidos, sonidos en off con los que se cierra la película.

Conclusiones

El director de *Cuando me toque a mí* emplea el espacio cinematográfico para hilar una historia que entrelaza a los personajes por medio de muerte, agonía y sufrimiento. La película muestra a personajes de clases y por ende de razas menos privilegiadas, específicamente mestizos e indígenas que se han integrado a la vida urbana, que lidian con hechos cotidianos y negocian con el conflicto básico más elemental de todos: vida vs. muerte. Arreguí emplea la fotografía, la puesta en escena (*el mise en scène*) y la música de manera magistral empleando técnicas cinematográficas que enfatizan el mensaje de soledad y oscuridad predominante. Resalta, por ejemplo, que con contadas excepciones el escenario muestra interiores lúgubres en vez de la ciudad radiante. Los personajes provenientes de razas indígenas y mestizas parecen atrapados por sus circunstancias y la cámara lo refleja al mostrarlos encerrados o enmarcados en escenarios que los muestran a la audiencia como prisioneros de los espacios en donde se desenvuelven.

Referências

AGUERRÍ, Víctor. ***Cuando me toque a mí***. 2008. Quito; InCine, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=Mc8jk6wUuqw>

BECK, Scott H. et al. ¿Qué es racismo? Awareness of Racism and Discrimination in Ecuador. **Latin American Research Review**, vol. 46, no. 1, 2011, p. 102-125, doi:10.2307/41261372.

PA

CINEGOGIA. Disponível em: <https://cinegogia.omeka.net>. Acesso em: 30 ago. 2021.
"CINEGOGÍA." *Mediático*. Disponível em: <https://reframe.sussex.ac.uk/mediatico/2021/04/21/cinegogia-resources-for-teaching-latin-american-film/> Acesso em: 30 ago. 2021.

COLLOREDO-MANSFELD, Rudi. "Dirty Indians", Radical Indígenas, and the Political Economy of Social Difference in Modern Ecuador. **Bulletin of Latin American Research**, vol. 17, no. 2, 1998, p. 185-205.

ESPINOSA APOLO, Manuel. Los disfraces del cholerío. el mimetismo como estrategia identitaria de indios, chagras y chullas en la obra de Jorge Icaza. **Guaraguao**, vol. 13, no. 31/32, 2009, p. 103-112, doi:10.2307/41308651.

ESPINOSA APOLO, Manuel. **Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito: primera mitad del siglo XX**. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador: Abya-Yala: Corporación Editora Nacional, 2003.

FOUCAULT, Michel and Jay Miskowiec. (1986), Of Other Spaces. **Diacritics**, 16: 1, p. 22-27.

JARA, Tito. **A tus espaldas**. Quito: Escalón Films, 2011.

LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Trad. Nicholson- Smith. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 1991.

LOS FABULOSOS CADILLACS **Basta, basta de llamarme así.**, Int. by Vicentico. Letras.com. Disponível em: <https://www.letras.com/los-fabulosos-cadillacs/23540/>. Acesso em: 30 ago. 2021.

MACEK, Steve. **Urban Nightmares: The Media, the Right, and the Moral Panic over the City**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

MUMFORD, Lewis. The Fall of Megapoli. In GERMANI, Gino & LITTLE, Brown (Org.) **Modernization, Urbanization, and the Urban Crisis**. London: Routledge, 1973, p. 210-224.

NORIEGA FERNÁNDEZ, Alfredo. **De que nada se sabe**. Ecuador: Alfaguara, 2002.

ISSN: 1984-6444 | <http://dx.doi.org/10.5902/1984644468087>

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In. **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder: Antología esencial**. QUIJANO, Anibal Y CLÍNACO, Danilo de Assis. CLACSO, 2014, p. 777-832. Disponível em: <http://catdir.loc.gov/catdir/toc/gc01/9789877220186.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2021.

PA

SABOGAL, Elena and Lorena Núñez. "Sin papeles: Middle- and Working-Class Peruvians in Santiago and South Florida." **Latin American Perspectives**, vol. 37, no. 5, 2010, p. 88-105.

SARTRE, Jean Paul. El existencialismo como humanismo. **Uruguay de las Ideas**. n.d. 19 jul. 2014. Disponível em: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/766.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2021.

SHORT, John Rennie. **Urban Theory: A Critical Assessment**. Basingstoke England: Palgrave Macmillan, 2006.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0)